

На правах рукописи

УДК: 78.083.1

Цай Чжиюнь

**ГЕНЕЗИС ЖАНРА ФОРТЕПИАННОЙ
СЮИТЫ В ТВОРЧЕСТВЕ КИТАЙСКИХ
КОМПОЗИТОРОВ**

Специальность: 5.10.3 Виды искусства (музыкальное искусство)
(искусствоведение)

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Санкт-Петербург

2023

Работа выполнена на кафедре музыкального воспитания и образования
федерального государственного бюджетного
образовательного учреждения высшего образования
«Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена»

Научный руководитель:

кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры музыкально-инструментальной подготовки федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена»

Воротной Михаил Вячеславович

Официальные оппоненты:

доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры истории музыки федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки»

Кром Анна Евгеньевна

Доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры музыкального образования государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Белгородский государственный институт искусств и культуры»

Сраджев Виктор Пулатович

Ведущая организация:

федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова»

Защита состоится 25 мая 2023 года в 15 часов на заседании Совета по защите диссертаций на соискание степени кандидата наук, на соискание степени доктора наук 33.2.018.07, созданного на базе Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена» по адресу: 199155, г. Санкт-Петербург, пер. Каховского, д. 2, ауд. 404.

С диссертацией можно ознакомиться в диссертационном зале фундаментальной библиотеки Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена (191186, Санкт-Петербург, наб. р. Мойки, 48) и на сайте университета по адресу: http://dissertation.spb.ru/Preview/Karta/karta_000000911.html

Автореферат разослан «___» _____ 2023 г.

Ученый секретарь диссертационного совета
доктор искусствоведения, доцент

Верба Наталья Ивановна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования

Фортепианное творчество является одним из молодых направлений в искусстве Китая, но, несмотря на это, на сегодняшний день оно занимает значительное место в его музыкальной культуре. Мировую известность и всеобщее признание получили такие исполнители как Ли Юньди, Ланг Ланг, Чен Са, Юя Ванг, Шэнь Веньюй, Чжан Хаочен и многие другие. Эти выдающиеся музыканты не только доказывают феномен «фортепианного бума», как называют это явление современные исследователи, но и показывают существенные трансформации, которые пережил китайский пианизм с момента своего зарождения.

Появление фортепианного искусства в Китае относится к началу XX века и связано с процессами взаимодействия и интеграции восточной и западной культур. Основываясь на лучших традициях и достижениях европейской музыки, искусство игры на рояле как совершенно новое явление в культуре страны постепенно находит свой собственный путь и приобретает неповторимое звучание.

Несколько поколений композиторов в результате напряженной работы создали симбиоз западной и национальной культур. Вот почему китайская фортепианная музыка в поиске своей уникальной эстетики и философии посредством обращения к традициям и фольклору с течением времени обрела свой неповторимый облик. Она определяется во многом социокультурными и политико-экономическими факторами формирования общества в XX – начале XXI века.

Жанр сюиты здесь возникает в середине 30-х гг. прошлого столетия. Его становление занимает особое место в музыкальном искусстве страны, обнаруживая тенденции, характерные для музыки Китая. В настоящее время данная жанровая сфера является практически неизученной. Проблема эволюции фортепианной сюиты в творчестве композиторов КНР требует отдельного научного рассмотрения. На данный момент в синологии отсутствует специальное комплексное исследование по указанной проблематике, поэтому требуется включение в научный оборот обширного материала по этой тематике и его анализ с точки зрения художественного содержания, выразительных особенностей, роли в наследии композиторов с учетом социокультурных условий их творчества.

Актуальность комплексного исследования китайских фортепианных сюит обусловлена появлением огромного корпуса произведений данного жанра, что требует систематизации и классификации таких опусов как с целью их дальнейшего тщательного изучения музыковедами, оценки значимости в эволюции жанра в мировом контексте, так и для использования в исполнительской и педагогической практике.

Степень разработанности темы исследования

В современном китайском музыковедении еще не получили полного освещения вопросы разновекторных взаимоотношений фортепианного искусства с национальными традициями. Имеются известные работы, затрагивающие различные особенности указанной проблематики, но не анализирующие их комплексно. Например, в фундаментальных исследованиях Ван Юйхэ, Вэй Тингэ,

Дай Байшэна, Лян Маочуня, Тун Даоцзиня, Сунь Минчжу, Цзюй Цихуна, Ян Инью, представляющих собой в большей степени историко-культурную направленность, обращается внимание на воздействие песенного фольклора. Более подробно фортепианную культуру Китая изучают Ван Вэньли, Куан Фан, Лю Фуань, Лян Хайдун, Хань Пэйцзюнь, Чжао Сяошэн в отдельных журнальных статьях, а Бянь Мэн, Чэн Чжэн, Хуан Пин – в капитальных трудах. Вопросы создания и особенностей пианистических школ в стране освещены в работах Хэ Нань; история и теория китайского музыкального искусства в целом описаны в публикациях Бянь Мэн, Лю Чи, Чжоу Цин-цин, Ян Инью и др.; деятельность отдельных исполнителей и композиторов проанализирована в трудах Лю Шикуня, У Мэн, Чжоу Цзиньцзинь, Чэнь Сюй, Чэнь Хун и др.

Искусствовед Вэй Тингэ заостряет внимание на такой значимой проблеме, как преемственные связи между национальной музыкой Китая и современным фортепианным искусством. У Сяон, Ван Цзянь, Хун Ишуй и др. рассматривают педагогические концепции в этой же сфере. Теоретическую базу исследования также составили труды, посвященные истории и теории пианизма российских, китайских и западных ученых А. Д. Алексеева, Б. В. Асафьева, М. В. Воротного, Л. Е. Гаккеля, Н. Джордано, Д. Роуланда, И. Э. Манукян, Дж. Паракиласа, Е. Чуньчжи, Чжоу Цин-цин, Цзян Иминь и др.

Жанру сюиты посвящены отдельные разделы в исследованиях таких музыковедов как А. Д. Алексеев, М. С. Друскин, Т. Н. Ливанова, А. Швейцер, Ван Янь, Лю Хунфань и др.

В настоящее время в искусствоведении нет комплексных исследований, имеющих своей целью анализ процессов становления и эволюции жанра фортепианной сюиты в КНР, выявление взаимосвязей и пересечений между зарубежным и национальным искусством игры на рояле, поэтому диссертация призвана заполнить этот пробел.

Объектом исследования является процесс возникновения и развития жанра фортепианной сюиты в творчестве композиторов Китая в XX – начале XXI века.

Предмет исследования – ее особенности и черты, характерные именно для китайской музыкальной культуры.

Цель исследования – выявить и научно обосновать связи фортепианных сюит китайских композиторов с национальными традициями своей страны.

Для достижения указанной цели решается ряд **задач**:

1. установить важнейшие факторы, определившие возникновение и эволюцию китайского фортепианного искусства;
2. указать причины возникновения и описать основные этапы развития жанра сюиты;
3. идентифицировать временные периоды развития фортепианной сюиты в Китае в XX–XXI столетиях;
4. наметить направления изучения различных жанров и форм в китайской фортепианной музыке в их взаимодействии;
5. классифицировать разновидности указанного жанра;

6. определить влияние литературных сочинений и произведений живописи на развитие данного жанра в КНР, показать склонность китайских композиторов к написанию сюит-попурри;

7. указать роль национальных философско-мировоззренческих элементов при создании этих произведений;

8. обозначить самобытность проживающих на территории страны многих народностей и воплощение их песенного и танцевального фольклора (в том числе пентатоники) в фортепианных сюитах;

9. выявить образцы использования традиций китайской оперы в контексте изучаемого жанра;

10. проанализировать использование приемов звукоподражания исполнительству на национальных музыкальных инструментах;

11. предложить основные перспективные пути исследования жанра фортепианной сюиты.

Теоретико-методологическая основа диссертации, помимо уже упомянутых основополагающих трудов, содержит исследования Ван Ди, Ли Яньли, Лю Дэ, Сюй Лу, Улань Аодэн, У Мэн, Сюй Лу, Фу Чуньиня, Ху Тинтин, Хуан Хэ, Цзин Пэна, Ци Синьжуя, Чжоу Ицюня, Чжан Вэй, Чжан Юэ и др., посвященные рассмотрению различных аспектов в отдельных сюитах своих соотечественников. Ученые Лю Исин, Ван Вэньли и Гу Сяохуэй делают ряд важных заключений о художественных чертах аранжировок и о специфике национального характера китайской фортепианной музыки. Методологические вопросы изучения и интерпретации произведений обсуждаются в исследованиях Вэй Тингэ, Гу Сяохуэй, Ду Минсинь и др.

По вопросам философии китайского музыкального искусства мы опирались на работы Бао Юнькая, Ван Цзе, Гуань Цзяньхуа, Е Чуньчжи, Цзян Иминя, Цзюй Цихун, Сюй Хайлинь и Ли Цзити, Цянь Жуна, Чжан Цзинвэя и др.

Разработке темы способствовал немалый корпус литературы по различным аспектам национальных фольклорных элементов, китайских художественных и литературных источников, используемых композиторами при сочинении сюит, в частности исследования Ван Туна, Ван Юйхуа, Дай Байшэна, Ли Циня, Ло Тяньню, Лю Фуана, Цзян Цзина, Чен Лиина, Чжан Вэй, Чжан Сяоху, Чжан Цзиньфана и пр.

Большое значение имели мемуары и интервью самих творцов, таких как Бао Хуйцяо, Цзян Цзусиня, Лю Сюэаня, Ли Инхая.

В диссертации учтены разработки Н. Ю. Агеевой, А. Г. Алябьевой, Н. А. Спешнева, У Ген Ира, В. Н. Юнусовой – российских искусствоведов в области синологии, а также статьи и монографии на русском языке о развитии фортепианной педагогики, искусстве аранжировок, бытовании различных музыкальных жанров молодых китайских музыковедов Ван Ин, Ли Юнь, Лю Цзинь, У На, Хоу Юэ, Чэнь Инь и др.

Методы исследования являются комплексными и определены в соответствии с его темой, целью и задачами и заключаются в применении методов исторического, историко-географического, источниковедческого, исполнительского, музыкально-теоретического, интонационного, сравнительного, сравни-

тельно-типологического анализа. Первый из них позволяет не только проследить в изучаемом жанре фортепианной сюиты Китая эволюционный аспект, но также соотнести данный феномен с актуальным историческим моментом. Результатом его применения в рамках настоящей работы является хронологическая периодизация рассматриваемого жанра. Сравнительный анализ дает возможность осуществить фиксацию взаимовлияния европейских и китайских традиций в музыке. Обращение к сравнительно-типологическому методу диктуется прикладным характером диссертации и используется с целью сравнения различных образцов и выявления их значимых свойств, на основе которых создается типологическая классификация жанра.

Материал исследования. Музыкальный текст сюит китайских композиторов; фундаментальные исследования по истории возникновения и развития музыкальной китаистики; работы, посвященные вопросам воздействия народных песенных и инструментальных традиций на фортепианные произведения; специальные труды, рассматривающие национальные философско-эстетические категории в аспекте их влияния на пианистическое искусство этой страны; статьи, анализирующие синтез этнических и западноевропейских канонов в современной музыке, исполнительские традиции игры на народных инструментах; аудио- и видеозаписи пианистов.

Положения, выносимые на защиту:

- фортепианная музыка Китая – значительное явление в мировой культуре, объединившее в себе лучшие образцы европейских и национальных композиторских методов;
- сюиты китайских композиторов для фортепиано – своеобразные и неповторимые сочинения в эволюции жанра, что объясняется соединением элементов фольклора, национального театра, древней литературы и западных традиций; обращением к формам народного песенного, инструментального и танцевального жанров;
- философские доктрины конфуцианства, даосизма и буддизма определили внимание композиторов к такому типу образности, который преобразует музыкальными средствами безмятежную красоту природы и величие окружающего мира;
- тенденции развития искусства, характерные для менталитета музыкантов рубежа столетий, являются синергетической основой творческого мышления китайских авторов.

Научная новизна исследования состоит в том, что впервые:

1. проведен анализ значительного количества исторического материала по проблемам генезиса и эволюции жанра фортепианной сюиты в китайском искусстве и разработана периодизация данного жанра;
2. собран и систематизирован внушительный объем сведений, позволивший создать классификацию китайских фортепианных сюит;
3. процессы восприятия и адаптации китайскими композиторами зарубежных музыкальных традиций рассматриваются в качестве одного из фундаментальных жанрообразующих принципов;

4. выявлены и последовательно аргументированы настоятельные потребности современных авторов в переосмыслении богатого наследия национального музыкального искусства и глубинная связь, соединяющая традиционную культуру и творческие инновации композиторов Китая;

5. установлены и научно обоснованы связи формообразования фортепианной сюиты с национальными обычаями КНР.

Теоретическая значимость работы заключается в следующем:

- результаты изысканий, помогают прояснить ряд вопросов, связанных с композиторскими и исполнительскими традициями и новациями в сфере фортепианного искусства Китая;
- данное исследование вводит в научный оборот значительный объем практически неизученных сведений о творчестве современных композиторов КНР;
- представленный в работе анализ собранных материалов дает целостную картину о современном этапе развития жанра сюиты в контексте эволюции китайской фортепианной культуры;
- предложена методология исследования фортепианного искусства Китая в его многоаспектных связях с национальными философскими и художественными традициями;
- постулируется новый взгляд на соотношение западных и восточных традиций в современном китайском искусстве на примере указанного жанра.

Практическая значимость диссертации заключается в углублении и обобщении знаний в сфере фортепианного исполнительства, композиции и педагогики. Основные положения и материалы исследования могут быть использованы в индивидуальных занятиях по классу фортепиано и композиции в средних специальных и высших профессиональных учебных заведениях, в лекционных курсах по истории и теории зарубежной музыки, современной музыки Китая. Данная работа создает прочный фундамент для исполнительского и композиторского творчества, поиска новых путей в развитии фортепианного искусства.

Достоверность результатов исследования обуславливается соответствием исходных теоретических положений изучаемой проблематике, объекту и предмету исследования; комплексным подходом к решению проблемы; теоретико-методологической обоснованностью и обширностью научной и источниковедческой базы в соответствии с объектом, предметом, целью и задачами исследования; структурным единством, отражающим последовательное решение поставленных задач. Кроме того, степень достоверности результатов работы повышает их апробация в ходе проведения автором научно-исследовательской деятельности.

Апробация результатов исследования проводилась на заседаниях кафедры музыкального воспитания и образования института музыки, театра и хореографии РГПУ им. А. И. Герцена (2016–2021). Отдельные положения работы опубликованы в виде статей; отражены в докладах на VIII (ноябрь 2015 г.) и IX (ноябрь 2016 г.) международных научно-практических конференциях «Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен» (СПб., РГПУ им.

А. И. Герцена). Основные аспекты исследования освещены в 8 публикациях (в том числе изданиях, рекомендованных ВАК МНиВО РФ).

Структура и объем диссертации. Диссертация состоит из Введения, трех глав, Заключения, Списка литературы, состоящего более чем из 240 наименований на русском, китайском, английском языках и нотных изданий, а также четырех приложений.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обосновываются выбор и актуальность темы, определяется степень ее разработанности в научной литературе. С учетом актуальности темы и состояния ее изученности формулируются цель и задачи, указываются предмет и объект исследования, характеризуются теоретическая и практическая значимость, обосновывается достоверность изысканий.

В **Первой главе «Становление жанра фортепианной сюиты в Китае»** описаны общие исторические процессы развития фортепианного искусства в Европе. Обзорно освещены вопросы проникновения его с Запада в Китай, специфика развития в этой стране на начальном этапе, описан характер первых произведений для этого инструмента, проанализированы ранние опыты создания фортепианных пьес, рассмотрены аспекты формирования новой музыкальной культуры после основания КНР, факторы развития искусства с началом периода проведения политики реформ и открытости в 1978 году. Здесь же рассматривается возникновение и историческое развитие жанра сюиты вообще и предлагается его периодизация в фортепианном творчестве композиторов Поднебесной.

В первом параграфе **«Основные этапы формирования и развития китайской фортепианной музыки»** обозначены социокультурные и политические условия появления фортепиано в Китае. Первое появление клавишных инструментов, завезенных в эту страну из Европы в Средние века, практически не привлекало внимания граждан к ним, за исключением некоторых представителей императорской династии, в первую очередь императора Кан Си (1662–1722). Это было вызвано кардинальными различиями между европейской и восточной культурами, приверженностью к специфическим национальным традициям в условиях длительного существования феодального строя. Следует отметить, что название клавикордов и клавесинов, попавших в XVII веке в Поднебесную, переводилось как «западный», «чужеземный», «изящный», «импортный», то есть не упоминалось даже наличие клавиш и механизмов, позволяющих извлекать звук из струн¹.

Однако ряд политических событий – Опиумные войны и «Сто дней реформ» (1898) в конце династии Цин – привели к коренному изменению китайской феодальной идеологии, а также способствовали проведению реформ образования, что способствовало развитию и музыкальной жизни.

Далее рассматриваются основные пути распространения пианизма в Китае, анализируются ключевые факторы, способствовавшие внедрению западной формы исполнительства в китайскую культуру. Появление иностранных тор-

¹ Хоу Юэ. Детское фортепианное образование в Китае и проблемы его развития. СПб. 2009. С. 12.

говцев и миссионеров постепенно обеспечило знакомство граждан страны с европейским музыкальным искусством, так же как, например, концертная и педагогическая деятельность итальянского пианиста и дирижера М. Пачи (1878–1946) который воспитал ряд талантливых воспитанников, основал Шанхайский симфонический оркестр, которым руководил более 20 лет.

Автор описывает характерные черты ранних творческих опытов китайских музыкантов в сфере фортепианного искусства. Историко-культурным фоном для появления первых произведений послужило то, что в конце XIX – начале XX веков группа молодых людей уезжает за границу на учебу. С началом Первой мировой войны эти студенты, обучающиеся в США, выразили твердую пацифистскую позицию, заявив о своей стране на весь мир. Композиция «Марш мира» (1915) Чжао Юаньжэня стала первым записанным сочинением для рояля, созданным китайцем. Опус этого же автора «Случайный успех» (1917) создан на основе сочетания западного творческого метода с импровизацией в народном стиле. Заслуга Чжао Юаньжэня состоит в том, что он предпринял попытку придать музыке национальный характер. Композиция Ли Жуншоу «Реставрация большого сосуда» также положила начало изучению возможностей слияния функций и мелодики пентатоники с европейской гомофонно-гармонической системой.

Далее освещается история зарождения и формирования современной китайской системы музыкального образования. Преподавательская и исполнительская деятельность зарубежных музыкантов в стране, возвращение группы патриотов на Родину после обучения в США, Японии и Европе, открытие ряда высших учебных музыкальных заведений в значительной степени повлияли на становление и развитие китайского современного искусства.

Значимой фигурой, повлиявшей на развитие системы музыкального образования и педагогики, стал русский профессор, пианист Б. С. Захаров (1887–1943), который преподавал в Государственной консерватории Шанхая (ректором которой был выдающийся китайский музыкант и педагог Сяо Юмэй). В своих сольных концертах исполнитель представил большое количество классической фортепианной музыки, внедрил многие замечательные сочинения великих мастеров в музыкальное образование жителей Китая, содействуя его стремительному развитию. Распространению пианизма в стране также способствовали Ян Чжунцзы, немец В. А. Гарц и др.

В 1930-е годы страну посетил известный русский пианист, композитор А. Н. Черепнин (1899–1977). В мае 1934 года по его инициативе и при поддержке ректора Шанхайской консерватории состоялся «Конкурс фортепианных произведений в китайском стиле», целью которого стало пробуждение осознания важности собственного культурного наследия, поскольку практически все модели профессионального музыкального образования были ориентированы на Запад, и национальная традиция столкнулись с серьезным кризисом и вопросами выживания. Удивительно, что именно иностранец предложил термин «музыка в китайском стиле» с точки зрения эстетических концепций, определив, что восточная музыка должна иметь черты, отличные от западной. Появление указанного стиля открыло перспективы для поиска возможностей адаптации европейского искусства и использования зарубежных методов композиции.

Благодаря конкурсу широкой публике предстали пьесы «Маленькая Пастушка» Хэ Люйтина, «Радость мальчика-пастуха» Лао Чжичэна, «Минорная вариация» Юй Бяньмина, «Увертюра» Чэнь Тяньхэ и «Колыбельная» Цзян Динсяня.

Значимый период истории национальной фортепианной музыки характеризуется интенсивным влиянием русской и советской музыкальной школы на искусство и систему фортепианного образования Китая. В период после Октябрьской революции в России 1917 года до 50-х годов XX столетия большое число российских музыкантов приезжали в страну для проведения концертов и преподавательской деятельности. После основания КНР около тридцати советских специалистов приступили к обучению китайских студентов в таких областях как композиция, искусство дирижирования, музыковедение, инструментальное исполнительство, вокал и т. д. Издавались лучшие образцы всех видов русского искусства, пропагандировалась советская музыка. Правительство страны также отправило в СССР группу студентов, которые впоследствии стали выдающимися музыкантами. В 1950-е и начале 1960-х годов консерватории страны копировали систему образования Страны Советов, на китайский язык были переведены почти все теоретические учебники. Под влиянием советских пианистов происходит становление таких деятелей как Лю Шикунь, Инь Чэнцзун и пр., педагогов Чжоу Гуанжэнь, Чжао Пинго и др.

Начиная с 1978 года Китай значительно укрепляет экономические и культурные обмены с другими государствами, музыкальное искусство в начале XXI века вступает в эпоху расцвета. После столетия экспериментов и поисков – от примитивного подражания до довольно развитых переложений – композиторы стараются найти способы выражения самобытности и добиваются значительных успехов в оригинальности и воплощении национальных черт. Произведения меняют свой вектор от описания внешнего мира к выражению чувств и эмоций человека, большое внимание обращается на внутреннее содержание, на олицетворение национального духа и атмосферы эпохи.

Во втором параграфе *«Возникновение и историческое развитие сюит»* даются понятие и основные черты жанра сюиты, описаны ее типы. Начиная с момента своего возникновения и до настоящего времени она прошла длительный процесс исторического развития, в результате чего сформировались ее всевозможные виды с точки зрения содержания, стиля, композиции и формы. Собственно, это цикл из нескольких соединенных в единое целое различных фрагментов, каждый из которых имеет относительную независимость. Сюиты делятся на старинные и современные. Первые также называются барочными или танцевальными и являются одной из важных музыкальных форм периода барокко.

Современные композиции часто называют «программными», их развитие приходится на XIX–XX вв. – это произведения, составленные из фрагментов музыки к балетам, операм, театральным постановкам или, позднее, к кинофильмам. Некоторые циклы написаны на основе литературного содержания или заимствования фольклора. Многообразие стилей, во многом – картинный характер, относительная законченность и независимость каждой части, их кон-

трастное сопоставление и т. п. относятся к отличительным чертам жанра второй половины XX – начала XXI века. В процессе обучения игре на фортепиано каждый «молодой музыкант должен ... разучить какую-нибудь многочастную форму или вариации»², так как это позволяет ему научиться владеть большими формами, собранными из множества малых.

Поскольку ранее термин «цикл» был употреблен практически как синоним сюиты, следует оговорить, что определение последнего более узко и представляет собой презентацию определенной последовательности танцев. Первая же лексема более широка и предполагает сочетание разных форм и жанров. Это может быть микроцикл прелюдии и фуги, сонатно-симфонический цикл, вариационной цикл, собственно сюита и т. д. Отметим также, что в XIX веке благодаря взаимопроникновению форм и жанров возникает такой принцип композиции, как сюитность (о чем мы скажем позже), – в первую очередь в опусах Р. Шуберта и Ф. Шопена – который во многом позволил поставить знак равенства между рассматриваемыми дефинициями, что очень важно в данном исследовании.

Таким образом, можно сделать вывод, что типов сюит столько, сколько поводов для их создания.

В третьем параграфе *«Периодизация жанра сюиты в китайской музыкальной культуре»* осуществлена систематизация корпуса исторических источников, в ходе которой в истории китайской фортепианной сюиты определены хронологические периоды, проанализированы их отличительные особенности. Исходя из материалов, которые были исследованы, развитие жанра происходило в четыре этапа.

Этап 1. С 30-х гг. XX века до 1949 г. Первые сюиты для фортепиано отличались тем, что за основу брались европейские композиционные приемы, которые соединялись с элементами китайской традиционной музыки.

Этап 2. 1949–1966 гг. Большинство произведений было создано под влиянием выразительных приемов европейского романтизма, использовалась творческая модель «народная песня + европейская гармония».

Этап 3. 1976–1999 гг. В этот период музыковеды проводили исследования с целью изменить изначальную модель европейского традиционного темперированного строя и создать свою гармонию, лад и другие отличия. Осуществлялись поиски в таких областях, как установление самобытных законов традиционной музыки, ее выразительных приемов, эстетики, внутреннего содержания. С точки зрения творческих приемов сюиты этого времени сводятся к двум типам: 1) переложения для фортепиано, в основе которых лежат темы и созвучия народных инструментальных и вокальных пьес; 2) сюиты для фортепиано, выражающие стремление к национальной уникальности и созданные с использованием современных техник.

² Воротной М. В. Исполнительские и педагогические принципы С. И. Савшинского: Дис... канд. иск. СПб., 2008. С. 93.

Особенности эволюции жанра сюиты в начале XXI века сводятся к тому, что музыка уже избавилась от стереотипа творческой модели предыдущего периода. Разнообразие стилей привело к качественным и количественным изменениям, что позволяет говорить о новом, *4-м этапе ее развития*, который требует уже отдельного самостоятельного исследования.

Во **Второй главе «Классификация китайских фортепианных сюит»** центральное место отводится рассмотрению специфики жанра фортепианной сюиты Китая. На основании его особого положения в художественном творчестве страны, а также исходя из творческой ценности этих произведений, комплексный анализ музыкальных форм и композиций данных циклов стал важной задачей.

Здесь рассматриваются методологические принципы выделения разновидностей жанра фортепианной сюиты, приводятся ее виды. В силу специфики развития этого жанра в стране, где профессиональное музыкальное искусство состоялось только во второй половине XX века, циклы здесь «создавались, в основном, по принципу композиции ..., что можно обозначить как сюитность, в основе которого лежит контраст небольших, картинно-изобразительных, четко оформленных и вполне самостоятельных частей, объединенных посредством идеи, тональности либо какого-то иного условия»³. Поэтому мы считаем возможным применение лексемы «цикл» в качестве синонима, когда рассматриваются опусы авторов, которые имеют точные определения жанровости пьес и их количества, например, «Шестнадцать багателей», «Пять народных песен провинции Юньнань» и т. д.

К современным сюитам можно применить разные методы классификации. Например, в зависимости от способов и масштабов исполнения можно выделить симфонические, инструментальные, вокальные и т. п.; по содержанию, выражению эмоций, описанию впечатлений. В данном исследовании жанр рассматривается с точки зрения выражения художественного содержания музыки как составной части китайской культуры.

Анализируя в целом *связи* между отдельными фрагментами цикла, следует отметить, что связующим элементом в них является использование программности и фольклора – это и есть основа замысла, а также основа общего каркаса, определяющего его характер. На этом основании необходимо обозначить шесть следующих видов сюит.

Первый параграф **«Сюиты на основе литературного сочинения или произведения живописи»**.

Программная музыка обычно представляет собой инструментальные сочинения, которые посредством вербального текста выражают художественное содержание и раскрывают их творческий замысел. Китайский народ называют «страстным почитателем программ», в понимании граждан «программная музыка» носит ясную тематическую направленность. Добавляя пояснения к своим сочинениям, композиторы зачастую описывают или раскрывают их сущность. Таким

³ У На. Фортепианная музыка Дин Шандэ: сопряжение китайской национальной традиции с современными приемами европейского письма: Дис... канд. иск.: СПб, 2009. С.12.

образом, они объединяют в одно целое музыку и смысл, сформулированный в тексте, создают своего рода носитель информации.

Идеи, выражаемые программной музыкой, отличаются у разных авторов. У каждого произведения присутствуют свои характерные черты, и их содержание обладает ярко выраженной литературной окраской – одни передают настроение и оттенки лирической поэзии, другие отражают театральность или сложную сущность эпической поэмы. Часто такие сочинения богаты абстракциями и аллегориями, лаконичная и поэтичная программа позволяет слушателям легко понять их суть. Воспринимая музыку, люди всегда надеются уловить в тексте подсказку или намек на содержание композиции и, опираясь на описываемое, «слышат» происходящую сцену или, как минимум, чувства и настроение. Идиома «высокие горы и бегущая вода – встреча с задушевым другом, понимающим музыку» из легенды⁴ очень точно живописует эту ситуацию.

В рассматриваемых сюитах можно выделить две разновидности, отражающих их музыкальную фабулу.

Первый тип – композиции с использованием литературной программы, например, «Степные стихотворения» Цуй Фэнчуня: «Утренняя роса», «Пони», «Сумерки» и «Надом».

Ко второму типу относятся сочинения, в заголовках которых указаны жанры произведений, и они к тому же дополнены литературными подзаголовками, например, фортепианная сюита «Пять народных песен провинции Юньнань» Шэнь Чуаньсиня, «Три вариации на китайскую народную песню» Дин Шаньдэ.

Сюда же относятся опусы с заголовками, включающими название жанра и дополнительно отражающими местные особенности, такие как цикл Сан Туна «Семь миниатюр на темы народных песен Внутренней Монголии», сюита Тянь Баоло «Народность гаошань», маленькая сюита Цзян Имина «Нравы Тибета» и т. д.

Таким образом, как с точки зрения особенностей и истории развития программной музыки, так и с точки зрения выбора композиторами материала, их мотивации и творческого процесса – всегда существует очень тесная связь между музыкой и литературными идеями, течениями, художественными методами и результатами напряженного труда.

«Интерпретация двадцати четырех стихов поэта Сыкун Ту» является выдающейся сюитой, основанной на произведении восточной литературы. Этот сборник из 24 композиций, сочиненных в форме 12 микроциклов прелюдий и фуг. – достаточно редкий случай в истории китайской фортепианной музыки. Источником творческой идеи стала «Поэма о поэте» (фрагменты текста из нее приведены в Приложении 2 к диссертации), которая представляет собой труд, написанный в форме четырехсловных строф Сыкун Ту (837–908), специалистом в области литературы и искусства позднего периода династии Тан. В ней отображены двадцать четыре типа стихов, каждый из которых с помощью самых разных образов сопоставляет и выделяет среди других различные поэтические

⁴ Высокие горы, текущие воды – рассказ из «Ле-цзы» о музыканте Боя, слушая которого можно было угадывать, когда, играя на цине, он представлял себе горы, а когда реки.

стили и формы. Кроме того, в процессе критического разбора «автор создал свою уникальную манеру письма, изложенную лаконично и понятно. Сама по себе она также является литературным шедевром»⁵.

Мастер полифонии Линь Хуа был вдохновлен уровнем мастерства и художественной ценностью стихов, и, выбрав в качестве инструмента фортепиано, создал одноименную многочастную сюиту. Она связана единым художественным замыслом, в ней чувствуется искусное сочетание музыкальных средств и глубокое развитие эстетических идеалов оригинала. Сопоставив литературный и музыкальный языки, композитор с помощью полифонических приемов смог воплотить поэтические и художественные образы. Линь Хуа использовал новейшие творческие методы и нашел идеальное сочетание национальных особенностей и философских концепций с современными композиторскими техниками.

Отдельно отмечены *фортепианные сюиты с эпиграфами в виде лирических стихов и ритмической прозы*, как, например, сборник пьес «Ташань» Ван Лисаня, в начале каждой части которого можно увидеть несколько поэтических строф, играющих очевидную роль эпиграфа как идеи, содержания, наполняющего музыку. Название происходит от метафорической фразы из «Книги песен»: «Камни с горы Ташань могут стать самоцветами»⁶. Через заимствование способов европейского полифонического письма автор старается найти идеальное сочетание линейности с китайским ладом и ритмами традиционной национальной культуры с целью развития нового стиля современной полифонической музыки.

Среди произведений, созданных на основе *живописных сюжетов*, отметим цикл «Портреты» Яо Ша, состоящий из пяти частей, написанных по тематике картин, объединенных между собой цельной содержательной линией, хотя это и воображаемые полотна. Фортепианная сюита «Воспоминания в восьми акварельных картинах» Тань Дуня также написана в виде живописных сюжетов, придуманных композитором.

Одним из ярких примеров этого типа стал цикл «Мир живописи Кайи Хигашиямы» Ван Лисаня. Он построен на единой главной теме, которая благодаря применению различных полифонических приемов, образует переплетение нескольких голосов, в результате чего проявляются своеобразные звуковые эффекты. В целом в произведении отражается наполненная спокойствием и умиротворением красота восточных образов. Композитор гармонично объединил японские мелодии и китайскую музыку; в идее лиричного пейзажа воплотил его философские стремления. Его картины похожи на образы, навеянные постулатами дзэн-буддизма. Выслушав

⁵ Ло Ченгсонг. Анализ музыкальных идей Линь Хуа в цикле «Двадцать четыре стихотворения поэта Сыкун Ту» // Музыкальное творчество. 2012, № 8. С. 126. (Здесь и далее перевод с китайского языка мой. – Ц. Ч.)

⁶ «Камни с горы Ташань могут стать самоцветами» – это выражение означает, что камни с других гор – очень твердые, поэтому их можно использовать для полировки яшмы. Смысл его состоит в том, что таланты и достижения других государств могут быть применены на родине. Эта идиома также может указывать на человека или мнение, под влиянием которых исправляются собственные недостатки.

этот цикл, Кайя Хигашияма направил Ван Лисаню письмо со словами: «Вы понимаете всю глубину моей работы и восхищаетесь ею. Более того, свободные полифонические сочетания в произведении, сложный ритм, политональность, диссонирующая гармония и мастерское внедрение других современных приемов привели к тому, что в композиции гармонично соединились “унаследованные традиции” и “смелые новшества”»⁷.

Кроме того, в диссертации проводится подробный анализ таких сочинений как «Музыка» Люй Хуана, «Сюита для фортепиано» Ли И, «Синьцзянская сюита» Ши Фу, «Пять народных песен провинции Юньнань» Чжу Цзяньэра, «Три народные тайваньские песенки» Цзян Юаньлу и др.

Во втором параграфе «*Сюиты-попурри*» рассматривается вид сюиты, формирующим звеном которой выступают собранные из оперы, балета или кинофильма музыкальные номера и отрывки, и который носит название *попурри*. Они собраны из ярких и характерных частей оригинальных произведений. Их комбинация может отличаться от последовательности номеров в подлиннике, однако вне зависимости от порядка обычно все они подчиняются базовому жанровому принципу противопоставления.

Например, «Лю Саныцзе»⁸ – это народная опера, основанная на одном из старинных преданий Гуанси-Чжуанского автономного района. Одноименная сюита Цзинь Сяна, написанная по ее мотивам, состоит из семи частей, которые связаны между собой музыкально-драматическим сюжетом.

В сюите «Русалка», написанной У Цзунцанем и Ду Минсином по одноименным балету и фильму, несколько частей, каждая из которых соответствует отдельному танцу в спектакле и заимствует его название. Цикл вобрал в себя все лучшее из хореографического действия, сохранил черты характеров главных героев. «Танец водорослей» является самой известной его частью. Музыка отражает своеобразие движений растений в воде с помощью чередования мажорных и минорных арпеджированных аккордов.

Здесь автор исследования обоснованно проводит аналогию с С. С. Прокофьевым (1891–1953), создавшим балет по мотивам сказки «Золушка». Будучи одним из самых любимых произведений композитора, он стал прототипом трех фортепианных сюит: ор. 95, ор. 97, ор. 102. В них вошли самые важные отрывки танцевальной драмы, в которых представлены сцены с различными персонажами.

Фортепианные сюиты из балетов «Русалка» и «Золушка» составлены композиторами из отдельных номеров этих сценических действий. Стоит отметить, что некоторые из них начали создаваться еще до премьеры спектаклей. Поскольку они написаны на материале танцевальной музыки, авторы используют различные средства выразительности для отображения хореографических элементов. В то же время, эти два цикла объединяет не только общность персонажей и сюжетов, но

⁷ Ван Июэхэ. Национальные черты в фортепианном творчестве Цзян Вэньэ // Журнал Центральной музыкальной консерватории. 1994. № 1. С. 4.

⁸ Лю Саныцзе – покровительница песни у народности чжуан.

и этические и эстетические проблемы Прекрасного и Безобразного, борьбы Добра со Злом.

Сюита для фортепиано «Красный женский отряд» У Цзуцяна и Ду Минсиня скомпонована из наиболее ярких, индивидуальных и характерных фрагментов одноименного одноактного балета (который, в свою очередь, был поставлен по мотивам одноименного фильма). Авторы музыки запечатлели благородный духовный облик китайского народа и его непоколебимую революционную стойкость, а также высокое чувство долга и мужество.

Далее, в третьем параграфе «*”Фольклорные” сюиты*» рассматриваются композиции, связующим элементом которых выступают *сюжеты народных песен или танцев*. В такого рода сюитах обычно в качестве тематического материала используются этнические напевы, разнообразные национальные жанры какой-либо страны, нации или региона.

«Синьцзянская сюита» Ши Фу, «Пять народных песен провинции Юньнань» Чжу Цзяньэр, «Три народные тайваньские песенки» Цзян Юаньлу, в своей основе несут *элементы народной песни и танца*. Автор диссертации подробно описывает фольклорные источники вдохновения композиторов, а также средства их воплощения фортепианными приемами.

Трилогия Ши Фу – это программная сюита, которая включает в себя десять композиций, тесно связанных с народными песнями Синьцзяна и обладающих своим индивидуальным обликом. Так, ядром «Кашгарской танцевальной музыки» (первой пьесы Первой «Синьцзянской сюиты») является музыка уйгуров.

Все три части Синьцзянской фортепианной сюиты наполнены эффектно выраженными культурными традициями и обычаями жителей западных регионов Китая и в то же время выявляют яркие индивидуальные черты композитора. Музыка рисует красочные картины из жизни народа и показывает различные танцевальные сцены.

Автор исследует в этом разделе циклы «Музыкальные картины Памира: Ночь, Танец, Горы» Чжоу Синьхуа, «Шаньдунские народные нравы» Цуй Шигуана, «Картина княжества Ба и царства Шу» Хуан Хувей, «Семь миниатюр на темы народных песен Внутренней Монголии» Сан Туна (Тона), «Пять народных песен провинции Юньнань» Ван Цзяньчжуна и показывает их фольклорную составляющую.

Танцевальные элементы могут отражать не только неповторимую красоту ритма, но они также содержат характерные особенности этносов разных стран и регионов, поэтому часто встречаются в фортепианных сюитах, как это можно видеть в опусах Д. Д. Шостаковича «Фантастические танцы», А. Хинастера «Креольские танцы», Чэнь Сычжи «Тайваньские эскизы» и т. п. Их сопоставление представляется методологически плодотворным. Каждое из этих произведений отсылает к народным танцам, их неповторимый ритмический рисунок показывает особенности каждого этноса. Так, в сюите «Креольские танцы» А. Хинастеры, состоящей из шести пьес – пяти танцевальных и финала – слышны сложные и разнообразные аргентинские ритмы таких танцев как маланбо, самба, чамамей и др.

В «Тайваньских эскизах» Чэнь Сычжи применяет, в основном, элементы танца народности гаошань. Обычаи населения острова проступают в стилистике восьмой миниатюры «Танец тайваньских гор»: композиция с богатой арпеджированной аккордовой фактурой и использованием этнических ритмов с напевами передает дух своего народа.

Автор диссертации приводит примеры заимствования материала народных песен для фортепианных сюит. Весьма распространенный метод предполагает на основе мелодии, взятой из музыки национальных меньшинств или каких-либо районов, использовать прием вариаций, а также обрабатывать, обогащать фактуру и добавлять мелизмы. Таким образом композиторы сохраняют характерные особенности фольклорных напевов, которые придают их оригинальным произведениям народный дух.

В сочинениях рассматриваемого жанра используются также *элементы китайской оперы*. Автор кратко описывает историю этого особенного типа национального искусства страны: пекинской, шанхайской, хэнаньской опер, опер циньцян и хуагуси и пятнадцати других разновидностей китайской оперы, а также из «цзинюнь дагу» (рассказы на пекинском диалекте под музыку), «цинъюшу» (сказы под сопровождение циня), «даньсянь» (песенные выступления, исполняемые под аккомпанемент даньсяня) и девяти других форм песенно-повествовательного искусства «цюи».

Наиболее полно эти элементы использовал в своей сюите «Собрание современных фортепианных пьес для детей в стиле традиционной китайской оперы и искусства цюи» Чунь Лун. В его же «Дружеских чувствах», «Шестнадцати багателях» Цзян Вэнье, «Трех прелюдиях» Дин Шаньдэ, «Пяти мелодиях гуандунской музыки» Чэнь Пэйсюня также присутствуют фольклорные компоненты гуандунской, хэнаньской, шаньсийской, шанхайской оперы, циньских арий.

Отдельно рассматриваются *сюиты с сочетанием различных видов фольклора*. «Впечатления о южных княжествах» Чжу Цзяньэра написана на основе пяти песен национальных меньшинств юго-западных районов Китая. Произведение относится к категории программных и организовано в соответствии с фольклорными жанрами и стилями и включает и в себя элементы песен, баллад, инструментальных импровизаций, песен-баллад.

Собрание сюит для фортепиано «Местные нравы монгольского нагорья» Ли Шисяна состоит из 10 микроциклов, включающих 47 пьес, каждая из которых имеет собственную тему, а также отличается ярким национальным стилем. Отметим, что на аранжировке тем народных песен основаны первая, третья, пятая, седьмая и девятая сюиты. Для их создания композитор выбрал популярные во Внутренней Монголии напевы и танцевальные ритмы. В другом своем цикле «Искусство улигер⁹» Ли Шисян с помощью подражания монгольским сансяню, моринхуру и другим национальным музыкальным инструментам рассказывает пять историй: «Вступление», «Рассказ», «Война», «Погребальный обряд» и «Победное возвращение». Здесь композитор использует сюжеты степных преданий, распространенных в районе Керкин в Монголии.

⁹ Улигер – национальный монгольский эпос.

Четвертый параграф – «*Сюиты жанрово-бытового типа*». В них в качестве основы выступают некоторые особые ситуации, пережитые художником в реальной жизни, или его эмоции. Автор исследования приводит в пример сюиту «Весеннее путешествие» Дин Шаньдэ («В ожидании рассвета», «В лодке», «Берег с ивами» и «Танец утреннего ветра»). Цикл «Песня пастушка» Тань Дуня включает в себя пьесы: «Деревенские песни», «Песни-шутки», «Песни-рассказы» и «Радостные песни». «Путешествие по реке Миныйцзян» (1961) Го Цзужуна состоит из пяти ариетт: 1. «Горные песни», 2. «Поднимаясь на Чашань», 3. «На реке», 4. «Аромат ирисов и колосьев риса», 5. «У подножия горы Уишань». «Ярмарка при храме» Цзян Цзусиня отображает яркие народные деревенские сцены: «Песенка артиста», «Парный танец», «История старика», «Танец с шэном», «Представление».

Более подробно исследуются многочастные композиции «Впечатление от Яньбэя» Яо Хэнлу, «Пейзажи горной деревни народности Йи» Чэнь Юна и «Атмосфера» («Местные обычаи») Ли Фана.

В пятом параграфе «*Сюиты на философские темы*» описаны циклы, связующее звено различных частей которых образовано размышлениями о природе, жизни человека, обществе и Вселенной. Таким образом, все сочинения пронизывает главная мысль, при этом каждый номер сюиты по отдельности выражает какой-либо аспект этой центральной идеи, которая и является соединительным элементом всех композиций. Например, «Фантастическая сюита» Чжао Си сформирована из четырех пьес, объединенных между собой тем, что отражают разнообразные мечты автора и жизни человека и вселенной. В первой – это радостные выдумки, во второй – беспокойные, в третьей – легкомысленные, а четвертая наполнена сладостью грез.

Названия частей «Девяти участков неба» Фан Сяомина связаны в понимании жителей Поднебесной не только с оттенками цвета, но и содержат в себе значения стихий. Первая пьеса «Сокровенный» («Сюань») символизирует черный цвет, она также означает «глубокий» и «спокойный». Вторая – «Красный» («Чжу») – это алый, ярко-красный, теплый оттенок. Название третьей – «Перемены» («Бянь») – в китайском языке выражает изменения или превращения, а также связано с постепенным преобразованием цвета. Четвертая часть «Пламя» («Янь») содержит значение «жаркий», «пылающий» – этому понятию можно придать еще и смысл «процветающий». Также, «пламя» – это символ теплого оттенка. Пятая миниатюра – «Равный» («Цзюнь») – означает «баланс» и «согласие», а также гармонию разных цветов и нюансов. Шестая пьеса «Солнце» («Ян») – это «яркий» и «умеренный», в то же время олицетворяющий теплый оттенок. Седьмая часть – «Безбрежный» («Хао») – в широком смысле понимается как небесное пространство. Она имеет значение «обширный» и «светлый», а само слово ассоциируется с белым цветом. Восьмая пьеса – «Зеленый» («Цан») – это символ холодного оттенка: темно-зеленого, ядовито-зеленого или, наоборот, глубокого и сочного зеленого. Финал – «Сумрачный» («Ю») – символизирует черный цвет, может выражать «темноту», «уединение», холодные тона. В этой сюите композитор использовал изменения динамики для создания пространственного эффекта.

Сюита для фортепиано «Знаки Зодиака» Яо Хэнлу написана в соответствии с последовательностью китайского традиционного гороскопа, в 12 пьесах изображаются особенности определенного животного. Они контрастируют друг с другом, индивидуальны по темпу, метру, динамике, ладо-тональности. В каждой части воплощается художественный образ зодиакального знака, с помощью звуковых эффектов живо изображаются персонажи музыкальных пьес. Различные повадки представителей фауны раскрываются с помощью разных ритмов и темпов. В этом цикле представлена техника «сеи» (означает «писать идею»), превращающая звуковое искусство в визуальное.

Гонг Сяотин в цикле «Пять видов счастья в светлых оттенках» словно рисует картину – спускающиеся с облаков хлопья снега раскрашивают в белый цвет деревья в горах, в лесу струится и журчит ручеек, люди страстно танцуют в отсветах вечерней зари. Автор использует разнообразные композиторские приемы, включает в музыку литературные идеи, соединяет традиционное и современное, конкретное и абстрактное и искусно внедряет «китайский стиль» в свои произведения.

Последний вид сюиты обозначен в шестом параграфе как «*Сюиты смешанного типа*», то есть связующим элементом общего замысла всех частей выступает *противопоставление различных стилей*. К ним автор исследования относит «Музыку» композитора Люй Хуан, состоящую из четырех пьес, материал которых соединяется воедино посредством контраста жанров. Первая часть – танцевальная, она имеет изменчивый и свободный ритм. Вторая часть – свободная импровизация. Третья пьеса – лирический вокальный дуэт на $\frac{6}{8}$, и по структуре она является зеркальным отражением второй. Четвертая часть – скерцо. «Сюита для фортепиано» Ли И состоит из пяти частей: Баллада, Танцевальная, Элегия, Скерцо и Колыбельная. Пьесы здесь также объединены с помощью противопоставления различных жанров.

Классификация китайских сюит для фортепиано может быть крайне разнообразной – кроме вышеизложенной можно, например, расположить их также по времени и месту создания, или разработать какие-то другие типологии.

В Третьей главе «**Пентатоника и подражание звучанию национальных инструментов**» в первом параграфе «*Пентатоника в контексте жанра сюиты*» кратко изложен материал о применении композиторами уникальной национальной ладовой системы. При сочинении они используют, в основном, метод «саньфэн сунь»: музыкальный строй образуется из последовательности квинт, и, в конце концов, получается своеобразная ладовая система, под которой обычно понимается лад, построенный из бесполутонового пятиступенного звукоряда.

Пентатонический лад широко распространен в древнекитайской музыке, на его основе была сформирована целостная музыкально-теоретическая парадигма. Автор диссертации проводит ладо-гармонический анализ и определяет классификацию ладов и их употребление в «Пятидесяти китайских народных миниатюрах для фортепиано» Ли Инхая. Все пьесы написаны в пентатонических ладах, в мелодиях некоторых композиций появляются семиступенные звукоряды, однако при этом их ядро составляют те же пять ступеней.

Второй параграф *«Приемы звукоизвлечения, подражающие звучанию китайских музыкальных инструментов»* освещает вопросы использования в фортепианной фактуре элементов, имитирующих игру на музыкальных инструментах разных национальностей, населяющих Китай, дается их характеристика, рассматриваются формы воплощения тембра в произведениях различных композиторов. Подражание звуковым эффектам и техническим исполнительским приемам является важным способом усиления национального колорита сюит. Традиционные ударные инструменты в основном используются для создания фоновой музыки. Струнные инструменты – эрху, баньху и др. – обладают красивым тембром, яркой звучностью; они широко применяются для исполнения соло, камерной музыки, оркестровой музыки, аккомпанирования и других форм музицирования. В диссертации подробно описано употребление стилизованных приемов игры на гучине, гучжэне, пипе, ди, шэне, ганлине, каягыме, чангу, медном барабане и др.

Имитация звучания китайских ударных инструментов полнее и богаче всего проявилась в одной из самых больших фортепианных сюит «Праздники в родном краю» Цзян Вэнье, которая подробно анализируется в данной работе. Здесь также приводятся сравнения использования приемов подражания различным инструментам (в первую очередь – колоколам) китайских и европейских композиторов на примере фортепианных пьес К. Дебюсси и М. Равеля. Отметим также интересные сравнения некоторых элементов композиторского письма во многих из исследованных композиций с похожими фрагментами в сюитах Р. Шумана, Ж. Бизе, И. Альбениса, М. П. Мусоргского, П. И. Чайковского, И. В. Шамо, Д. Д. Шостаковича.

Применение пентатоники и приемов подражания звучанию народных инструментов представляют собой характерные черты китайских фортепианных сюит.

Названия Приложений определяют их содержание. Приложение 1. «Фортепианные сюиты китайских композиторов (перечень)». Приложение 2. «Живописные и поэтические источники сюит». Приложение 3. «Инструменты национальностей, проживающих в КНР». Приложение 4. «Нотные примеры».

В **Заключении** диссертации предложены основные выводы работы, отражающие логику исследования и последовательное решение поставленных задач: дан исторический обзор основных этапов зарождения и эволюции китайской фортепианной музыки; анализ и осмысление процесса развития жанра сюиты; разработаны ее периодизация и классификация; охарактеризована специфика применения композиторами различных форм национальной традиции.

Развитие жанра олицетворяло собой процесс непрерывных поисков и нововведений. В ходе постоянного соприкосновения и пересечения с европейскими канонами был накоплен богатый опыт, получили распространение определенное количество творческих приемов, постепенно установились художественные каноны, обладающие национальными чертами.

Следует отметить, что процесс сочинения сюит, начавшись с подражания западной музыке, далее развился в творческую модель, стремившуюся к «китайскому стилю», а позднее – в форму традиционного художественного мышления, которую можно обозначить как «народные песни плюс гармония». На данный момент оно вошло в современную фазу синтеза и новаторства. В более чем двухстах сюитах

использовались стихи, народные предания, подражание инструментальной музыке, пентатонический лад, аранжировка балетных постановок, бытовые жизненные сценки, и многие другие элементы.

Важнейшими для китайской культуры философско-мировоззренческими концепциями «...объясняются такие отличительные черты национальной музыки как импровизационность и свобода формы, внутри которой стираются ее грани и темпо-ритмическая структура, линейное развертывание мелодии, преобладание вариационных принципов развития»¹⁰. В европейской же музыке композиторскими средствами отражена философская диалектика, проявляющаяся в преобладании таких инструментальных жанров (например, сонатно-симфонический цикл), которые своей формой предполагают борьбу противоположностей, а не созерцание окружающего мира и выражение звукового ощущения о нем. Последнее ненадолго стало основой творчества французских импрессионистов, с которыми часто сравнивают многие произведения китайских композиторов, где много внимания уделяется красочной палитре тембров фортепиано, стремлению запечатлеть только что родившиеся впечатления, в том числе от шумовых эффектов и визуального ряда.

Значительное количество сюит стимулировало непрерывное развитие творчества в области фортепианного искусства, постепенно они сформировали отдельное художественное, эстетическое и философское видение, унаследовав сущность народной музыки. Глубокое изучение процесса развития сюит имеет не только теоретическое и практическое значение для создания, исполнения и восприятия музыки Китайской Народной республики, но чрезвычайно важно для наследования и заимствования опыта последующими поколениями, а также создания новой страницы в истории искусства.

Во всех вошедших в историю произведениях выявилась закономерность: в них органично сочетались накопленный опыт и новаторские приемы. Сочинения, которые отклонялись от этой закономерности, бесследно исчезли. По этой причине акцент на сочетании восточных традиций с композиторскими реалиями текущего периода времени, иными словами, следование объективным закономерностям истории, является единственно правильным путем.

Сочетание традиций с современностью дает этому жанру творческую жизнь. Китайские фортепианные сюиты не просто представляют публике музыкально обработанный исходный материал – они создаются на основе новейших композиторских приемов и содержат в себе дух, наполненный традиционной национальной культурой.

Список работ, опубликованных автором по теме диссертации

Монография:

1. Цай, Чжиюнь. Фортепианные сюиты китайских композиторов: Монография / Чжиюнь Цай. – Санкт-Петербург: СКИФИЯ-ПРИНТ, 2020. – 244 с. (15,25 п.л.)

¹⁰ Ван, Ин. Национальные традиции в фортепианной музыке китайских композиторов XX–XXI веков. СПб., 2009. С. 14.

Статьи в рецензированных научных журналах, рекомендованных ВАК при Министерстве науки и высшего образования РФ:

2. Цай, Чжиюнь. Использование китайской традиционной музыкальной системы (пентатоники) в произведениях фортепианной музыки // Университетский научный журнал. Серия «Филологические и исторические науки, искусствоведение». – 2018. – № 38. – С. 200–206. (0,4 п.л.)

3. Цай, Чжиюнь. Использование особенностей звучания национальных инструментов в произведениях китайской фортепианной музыки (на примере сюиты «Горные цветы» Цзян Цзусиня) // Университетский научный журнал. Серия «Филологические и исторические науки, искусствоведение». – 2019. – № 48. – С. 191–196. (0,3 п.л.)

4. Цай, Чжиюнь. Использование литературного фольклора в китайских сюитах для фортепиано // Университетский научный журнал. Серия «Филологические и исторические науки, искусствоведение». – 2019. – № 49. – С. 148–153. (0,4 п.л.)

5. Цай, Чжиюнь. Фортепианные сюиты «Грезы от фимиама» Цао Хунтао и «Музыкальный дневник» Фань Чжэна // Бюллетень международного центра «Искусство и образование». – 2022. — № 3. – С. 259–268. (0,7 п.л.)

Статьи в других научных изданиях:

6. Цай, Чжиюнь. Конкурс фортепианных произведений (в китайском стиле) и его значение для развития национальной музыкальной культуры // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен : сборник научных трудов / Российский гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена ; [редкол.: ред.-сост. М. В. Воротной и др.]. – Санкт-Петербург, 2017. – Вып. 8. – Ч. II. – С. 180–184. (0,3 п.л.)

7. Цай, Чжиюнь. Программные фортепианные сюиты китайских композиторов // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен : сборник научных трудов / Российский гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена ; [редкол.: ред.-сост. М. В. Воротной и др.]. – Санкт-Петербург. – 2018. – Вып. 9. – Ч. II. – С. 121–124. (0,25 п.л.)

8. Цай, Чжиюнь. Фортепианные сюиты-попурри в творчестве китайских композиторов // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен : сборник научных трудов / Российский гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена ; [редкол.: ред.-сост. М. В. Воротной и др.]. – Санкт-Петербург, 2018. – Вып. 9. – Ч. II. – С. 124–130. (0,4 п.л.)